

## „Io non dico nulla”? Jak Pier Maria Rosso di San Secondo reżyseruje nasz punkt widzenia

W niniejszym artykule zajmę się analizą dramatu *Marionette che passione* Piera Marii Rosso di San Secondo, zwracając szczególną uwagę na *Preludio* zaproponowane przez autora jako wstęp do dramatu, by poprzez tę analizę pokazać zabiegi mające na celu świadome kierowanie naszym odbiorem sztuki. W drugiej części zastanowię się nad możliwością samoistnego pojawienia się postaci na scenie, bez pośrednictwa autora i jego punktu widzenia.

Kategorią łączącą artykuły zebrane w tym tomie i niezbędną w moich rozważaniach jest punkt widzenia. Punkt widzenia rozumiem za Jerzym Bartmińskim (2004: 92) jako

czynniki podmiotowo-kulturowy, decydujący o sposobie mówienia o przedmiocie, w tym m.in. o kategoryzacji przedmiotu, o wyborze postawy onomazjologicznej przy tworzeniu jego nazwy, o wyborze cech, które są o przedmiocie orzekane w konkretnych wypowiedziach i utrwalone w znaczeniu.

W moim przekonaniu to właśnie punkt widzenia autora dramatu, przekazywany poprzez uwagi zawarte w didaskaliach lub wstępach, wpływa na nasz odbiór tekstu, co w dalszej części artykułu będę się starała udowodnić.

Dramat, który posłużył mi jako punkt wyjścia do rozważań, to jeden z najbardziej znanych utworów sycylijskiego pisarza Piera Marii Rosso di San Secondo. Napisany pod koniec 1917 roku, doczekał się premiery na deskach Teatro Manzoni w Mediolanie zaledwie kilka miesięcy później (4 marca 1918 r.), ale momentem prawdziwego przełomu dla tekstu i twórcy stała się premiera paryska z roku 1923, po której Rosso di San Secondo zyskał uznanie krytyków i widzów całej Europy Zachodniej. Akcja opisana w dramacie może się wydawać banalna: oto mamy trzy historie trzech nieszczęśliwych postaci.

Bohaterowie opowiadają o swoich niepowodzeniach pewnego deszczowego niedzielnego popołudnia, spotkawszy się przypadkiem na pocztce. Każde z nich przybyło z zamiarem wysłania telegramu, lecz jest to tylko pretekst, by odnaleźć rozmówcę, z którym mogliby się podzielić swoimi nieszczęściami. Nie mają imion, są określani jako: Pan w szarościach, Pan w żałobie, Pani z błękitnym lisem. Obok nich toczy się normalne życie, mediolańczycy wchodzą na pocztę wysłać swoje telegrams, a nasza trójka jest uwięziona w onirycznym stanie odrzucenia. Każde z nich zostało opuszczone: w przypadku Pana w szarościach mamy do czynienia ze zdradą, Pan w żałobie jest wdowcem, a Pani z lisem cierpi z powodu braku szacunku i zrozumienia ze strony swojego partnera, od którego w rezultacie ucieka. Jak pisze sam autor, najważniejsze dla postaci są uczucia. To one poruszają wspomnianymi osobami, jakby były marionetkami na sznurkach, i to one stają się głównymi bohaterami sztuki (Rosso di San Secondo 1940: *Avvertenza per gli attori*). Tę myśl rozwija Andrea Bischia (2008: 26), podkreślając drugorzędną rolę akcji:

Postaci nie powinny być postrzegane jako znaczące dla akcji, wręcz przeciwnie, to akcja im podlega, podporządkowuje się rytmowi ich niepokojów i przejmuje ich gorączkową niepewność. Krytycy współcześni autorowi woleli postaci bardziej realne, żyjące życiem mieszczaństwa. [...] To, co mogło wydawać się wyrazem niedoskonałości w twórczości San Secondo, było w rzeczywistości wykładnikiem jego nowatorskiego stylu<sup>1</sup>.

Mogłoby się wydawać, że dramat to gatunek uwolniony od ciężaru narratora, w którym, jak mówi Percy Lubbock ([1922] 1954: 62), „the story tells itself”, gdzie mamy do czynienia z bezosobową prezentacją, której narzędziem jest dialog. Według mnie również w tekstach dramatycznych autor, będący jednocześnie narratorem, jest obecny i kreuje punkt widzenia poprzez zauważoną przez Normana Friedmana ([1955] 1967: 120) organizację źródeł i sam akt przekazywania wiedzy o rzeczywistości. Twórca często jest tak widoczny, że można zaryzykować twierdzenie, iż staje się narratorem. Sycylijski dramaturg stawia kolejny krok w stronę powieści: do sztuki dołącza wstęp. Tekst *Preludio* został napisany prozą. Ten krótki opis świata przedstawionego, mocno zabarwiony emocjonalnie, choć ma na celu głównie ukazywanie (*showing*), nie odcina się całkowicie od opowiadania (*telling*). Dlaczego wstęp do dramatu został nazwany preludium, nie zaś prologiem? Jak wiemy, preludium to instrumentalna forma muzyczna stanowiąca wstęp do większego dzieła muzycznego. Jako samodzielny utwór preludium powstało w epoce romantyzmu i z tą głównie formą kojarzy nam się dziś. Prolog zaś to monolog proponowany jako scena wprowadzająca do dramatu lub autorski komentarz poprzedzający utwór. Wydawać by się więc mogło bardziej zasadne nazwanie

---

<sup>1</sup> O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady w artykule są autorstwa P.K.-U.

wstępu prologiem. Jedną z propozycji tłumaczących użycie tego, a nie innego terminu może być „spiskowa” teoria, jakoby autor nazwał wstęp mianem preludium, mimo że nosi on wszelkie cechy prologu, po to by uśpić czujność czytelnika. Rosso di San Secondo jakby przypadkowo przykleja preludium do tekstu dramatycznego, kamuflując celową próbę wpłynięcia na nasz odbiór tekstu. Ciekawy i dosyć nowatorski jak na początek XX wieku zabieg sprawia, że od pierwszych słów wypowiedzianych przez postaci dramatu ciąży nad naszą percepcją punkt widzenia zaproponowany przez autora. Historia przedstawiana na scenie jest przez nas widziana przez pryzmat opisu zaproponowanego jako wstęp. Na banalną wymianę zdań z pierwszych scen od razu patrzemy jak na zwiastuna katastrofy, bo właśnie taki nastrój „ciszy przed burzą” został wprowadzony we wstępie. Poprzez analizę charakteru przekazywanych w *Preludio* wiadomości na poziomie leksyki chciałabym pokazać, w jaki sposób „przezroczysty” dramat staje się dramatem „dramatycznym”.

W *Preludium* dramaturg dobitnie prezentuje językowo-kulturowy obraz świata. Słowa, jakimi zostają odmalowane Mediolan, w którym dzieje się akcja dramatu, oraz jego mieszkańcy, znajdują się w tabeli 1.

**Tabela 1.** Obraz Mediolanu w *Preludium* do *Marionette che passione*

<p><i>Città:</i>  <i>Strade deserte</i>  <i>Botteghe chiuse</i>  <i>Cielo grigio desolato</i>  <i>Squallore della città</i>  <i>Uggiosa pioggiolina</i>  <i>Pioggiorella monotona</i>  <i>Un venticello noioso</i></p>	<p>Miasto:  Opustoszone ulice  Zamknięte sklepy  Szare, strapione niebo  Niedola miasta  Ponury deszczyna  Monotonny deszcz  Nudny wiatr</p>
<p><i>Abitanti:</i>  <i>Gli sperduti nel mondo</i>  <i>I senzacasa</i>  <i>I vagabondi</i>  <i>Passi lugubri</i>  <i>Le risate sforzate</i>  <i>Risatine idiote</i></p>	<p>Mieszkańcy:  Zagubieni w świecie  Bezdomni  Włóczędzy  Żałobne kroki  Wymuszony śmiech  Idiotyczny śmiech</p>
<p><i>Tempo:</i>  <i>Desolati pomeriggi domenicali</i>  <i>Funebri pomeriggi domenicali</i>  <i>Uggia sonnolenta del pomeriggio domenicale</i>  <i>Le notte monotone, lamentose</i></p>	<p>Czas akcji:  Zmartwione niedzielne popołudnia  Pogrzebowe niedzielne popołudnia  Senny cień niedzielnych popołudni  Monotonne, lamentujące noce</p>

Źródło: opracowanie własne.

Opis, jak możemy zauważyć, jest ponury, pesymistyczny i niepokojący, stanowi projekcję samopoczucia postaci dramatu. Miasto żyje w półcieniu, ma mnóstwo mrocznych zakamarków, a mieszkańcy włączają się bez celu, bełkocząc coś pod nosem i demonstrując wymuszoną wesołość. W bardzo obszernych didaskaliach nie znajdziemy jednak tak dokładnego opisu miasta, z jakim mieliśmy do czynienia w preludium. Znika większość epitetów, pozostają suche informacje na temat miejsca oraz czasu akcji. Jak zauważa Irina Lappo (2004: 310), „[z] punktu widzenia literatury didaskalia udostępniają odbiorcy psychologiczną charakterystykę postaci, wtedy gdy na scenie możemy tylko obserwować jej «obiektywne» zachowanie: wypowiedzi i działania”. U Piera Marii Rosso di San Secondo takie postrzeganie didaskaliów kłóci się z tekstem pobocznym. W analizowanym przez nas dramacie didaskalia nie są słowem odautorskim, jak chciałaby je widzieć Anne Ubersfeld (2002: 19), lecz stanowią beznamiętny raport ruchu scenicznego, a funkcję komentarza pełni *Preludium*.

**Tabela 2.** Obraz Mediolanu w *Preludium* i w didaskaliach do *Marionette che passione*

Preludium		Didaskalia	
<i>desolati pomeriggi domenicali</i>	zmarłwione niedzielne popołudnia	<i>pomeriggio domenicale</i>	niedzielne popołudnie
<i>funebri pomeriggi domenicali</i>	pogrzebowe niedzielne popołudnia		
<i>uggiosa pioggiolina</i>	ponury deszczyna	<i>fuori pioviggina</i>	na zewnątrz popadywało
<i>pioggorella monotona</i>	monotonny deszcz		

Źródło: opracowanie własne.

Tekst dramatu czytany bez wcześniejszej lektury *Preludium* odkrywa przed nami zupełnie inny obraz. Gdybyśmy nie zostali poprowadzeni przez autora przez opustoszałe ulice w towarzystwie ponurego deszczu, może Mediolan wydałby nam się miejscem uroklivym i przyjemnym. Wkomponowani w taki sielski obrazek bohaterowie utraciliby swoją cierpienniczą aurę i mogliby się nam ukazać z zupełnie innej perspektywy. Z powodu ograniczonej objętości tego artykułu nie możemy dokonać dokładnej analizy postaci, jednak chciałabym zaznaczyć, że również one zostają dużo dokładniej opisane w *Preludium* niż w samych didaskaliach. We wstępie na zaledwie 12 stronach tekstu pojawiły się dziesiątki epitetów, w samym zaś tekście dramatu, liczącym 127 stron, odnajdziemy jedynie kilka określeń odnoszących się do bohaterów.

Tabela 3. Obraz postaci w *Marionette che passione*

<i>Signora dalla volpe azzurra</i> (Pani z błękitnym lisem)	<i>Il signore in grigio</i> (Pan w szarościach)	<i>Il signore a lutto</i> (Pan w żałobie)
A I, sc. 3: <i>viene verso la tavola incerta</i> <sup>2</sup> (idzie niepewnie w stronę stołu) <i>guarda impaurita</i> (rozgląda się przestraszona)	A I, sc. 1: <i>tormenta la capigliatura nervosamente</i> (nerwowo targa włosy)	A I, sc. 3: <i>parla con la voce tremante e una fissita' di pazzo</i> (mówi drżącym głosem niewzruszony niczym szaleniec)
A I, sc. 7: <i>mormora quasi impercettibilmente</i> (mamrocze prawie niesłyszalnie)	A I, sc. 8: <i>sembra un uomo perfettamente ragionevole</i> (wydaje się człowiekiem zupełnie racjonalnym)	A I, sc. 7: <i>piano sempre, ma angosciosamente, disperatamente</i> (jak zwykle powoli, lecz niepokojąco, ze śladami desperacji)
A II, sc. 1: <i>si alza come ubriaca</i> (podnosi się, jakby była pijana)	A I, sc. 3: <i>senza piu' quasi ironia</i> (prawie bez ironii) <i>riprendendo il tono tra l'ironico e l'angoscioso</i> (wracając do tonu na pół ironicznego, na pół przestraszonego)	<i>Acceso, febbrile, con la voce tremante</i> (rozpalony, rozgorączkowany, drżącym głosem)
A II, sc. 4: <i>stupita</i> (zdułmiona)	A I, sc. 6: <i>con il tono che si prende per acchetare i bambini</i> (tonem, którym uspokaja się dzieci)	A II, sc. 7: <i>ha un sorriso nervoso</i> (ma nerwowo uśmiech)
		A III, sc. 3: <i>premuroso, paterno</i> (zamyślony, po ojcowsku)
		A III, sc. 5: <i>convulso</i> (drżąc)
		A III, sc. 6: <i>stanco</i> (zmęczony)
		A III, sc. 7: <i>ripete stupidamente con voce stanca</i> (powtarza bezmyślnie zmęczonym głosem)

Źródło: opracowanie własne.

Analizując dramat, można się również zastanowić nad zaproponowanym przez mistrza Piera Marii Rossa di San Secondo – Luigiiego Pirandella – wprowadzeniem na scenę postaci bez udziału autora. Czy postać mogłaby się pojawić samoistnie, w oderwaniu od subiektywnego oka twórcy, bez jego punktu widzenia, który, konceptualizując, zniekształca jej obraz? Proces „rodzenia się” postaci we włoskim dramacie zakłada wkład autora-rodzica, który dzięki selekcji materiału prezentowanego odbiorcy nadaje jej odpowiedni charakter. „Obiektywne” pokazanie postaci jako bytu posiadającego wszelkie możliwe cechy działałoby na niekorzyść tekstu. Odpowiedź jest więc negatywna: to właśnie punkt widzenia dramaturga tworzy postać, a zatem postać nie może się urodzić za sprawą niepokalanego poczęcia, jak to zaproponował Pirandello w *Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora*. Dzięki okularom nałożonym nam przez dramaturga możemy zrealizować *mise en scène* w naszej wyobraźni, aktorom zaś łatwiej przygotować się do roli. W przywołanej, kanonicznej sztuce

<sup>2</sup> Wszystkie wytłuszczenia P.K.-U.

Pirandella postaci pojawiające się na scenie w opozycji do wprowadzonych do dramatu aktorów nigdy nie istniały poza teatrem, nie były więc podmiotami wydarzeń rzeczywistych, bohaterami życia. Użyte w tytule określenie „postać” (w pierwszym polskim wydaniu tytuł sztuki został przetłumaczony przez Zofię Jachimecką nieco inaczej; by podkreślić sceniczny wymiar bohaterów, tłumaczka zaproponowała tytuł *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*) nabiera dwojakiego znaczenia: postać (stworzona przez dramaturga) w sensie scenicznym i postać (odtwórca roli) jako opozycja do osoby aktora. Spośród tytułowych sześciu postaci żywym wcieleniem tęsknoty Pirandella za bytem niezależnym od świata pozateatralnego jest Pani Pace, która pokazuje, a wręcz ukazuje się na scenie zupełnie niespodziewanie, bez wyraźnej potrzeby – teleportuje się z paralelnej rzeczywistości, wprowadzając w osłupienie trupę teatralną. Stworzenie postaci żyjących poza kartami książki, odradzających się każdego dnia na scenie i przeżywających wciąż na nowo te same dramaty zachwyciło widzów i zainspirowało innych twórców, jednak u schyłku życia włoski noblista porzuca ów pomysł i mówi o niemożności stworzenia prawdziwego teatru<sup>3</sup>. Teatr bez ojca, sztuka bez twórcy nie może istnieć; nawet sławnych sześć Pirandellovskich postaci szuka autora, który tak jak Pier Maria Rosso di San Secondo nada im wyrazu, prezentując je ze swojego punktu widzenia.

Podsumowując, w utworze *Marionette che passione* Rosso di San Secondo nie tylko jawnie kreuje postaci, wybierając do ich opisu takie, a nie inne epitety i poruszając nimi w taki, a nie inny sposób, ale idzie o krok dalej i za pomocą zakamuflowanego pod nazwą preludium prologu przemycia komentarz odautorski oraz narzuca czytelnikowi sposób odbioru tekstu, reżyserując jego punkt widzenia. Dzięki *Preludium* wprowadza nie tylko czytelnika, lecz również aktora w świat dramatu widzianego oczyma dramaturga. Zabieg, choć nieobcy dzisiejszemu czytelnikowi, był bardzo odważny w czasach, gdy dopiero rodził się we Włoszech zawód reżysera, a sztuki nie były grane, lecz recytowane.

Puentą niech będą ostatnie zdania *Preludium* (Rosso di San Secondo 1940: 12):

Ja nic nie mówię. Poprawiając krawat, który zagraża bezmyślnym tęsknotom, zapisam płaszczy i czuję, nie bez uzasadnionej satysfakcji, że sztywność kołnierzyka hamuje niespokojne sznurki przytwierdzone do karku, które chciałyby, szarpiąc się na wszystkie strony, wprowadzić moje ciało w dwuznaczne marionetkowe ruchy, minami i grymasami mogące urazić szanowną publiczność.

---

<sup>3</sup> Ostatnia, niedokończona sztuka Pirandella, będąca częścią trylogii mitów, opowiada historię grupy aktorów próbujących wyprowadzić teatr na ulicę, by zaprezentować arcydzieło nieżyjącego poety. Dramat *Giganci z gór*, jak każdy utwór powstały na łożu śmierci, został okrzyknięty teatralnym testamentem pisarza. Rozwiązanie akcji, spisane przez syna Pirandella już po śmierci dramaturga, jest skrajnie pesymistycznym spojrzeniem na próby stworzenia idealnego teatru.